

Femmes-écrivains à l'aube du XX^e siècle : sexe et discours

Cette étude se propose d'aborder la problématique de l'identité féminine, en crise au tournant du siècle. La position précaire de la femme – et celle par conséquent de la femme-écrivain – s'explique avant tout par le statut qu'elle occupe dans le champ socio-culturel de l'époque : considérée comme « une annexe de l'homme », mutilée dans sa liberté personnelle, la femme demeure un être sans identité. Pour mieux expliciter cette problématique, nous souhaitons examiner les questions que pose l'écriture-femme dans le miroir de *Monsieur Vénus* de Rachilde (1884) et de *La Vagabonde* de Colette (1910), chacun illustrant, de manière frappante, cette crise de l'identité féminine.

Pour comprendre les causes de l'infériorité de la femme, il convient de remonter jusqu'à la Révolution française. En effet, la Révolution apporte une ambivalence : bien qu'elle soit pacifiste à ses débuts et se soit chargée d'une mission libératrice, les femmes sont pourtant mises à distance de la politique et maintenues assujetties à l'intérieur de la société. Les idéologues de la fin du siècle soulignent la mobilité de la femme, qu'ils tiennent pour un être instable, versatile, capricieux. Selon Cabanis et Roussel¹, cette mobilité est physiologique ; de même pour Chamfort la femme a « une cave de moins dans le cerveau et une fibre de plus dans le cœur ».

Du reste, la Révolution inflige de bonne heure un traumatisme en créant un malaise d'ordre psychologique : l'esprit général vers 1791 se caractérise, chez les hommes, par la peur de la mobilité et de l'instabilité, par une panique devant l'avenir. Jusqu'à la fin de la Révolution, cette idée de mobilité ne quittera plus les esprits, qui verront en elle une notion péjorative et la percevront comme le caractère moral des femmes par excellence. La mobilité participe ainsi à la dépréciation de l'image de la femme, considérée comme un objet, un être animalisé – cette situation va s'aggravant au cours du XIX^e siècle et n'évolue guère jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Les idéologues des Lumières (dont la principale figure est Destutt de Tracy) se réunissent dans le salon littéraire de Mme veuve Helvétius, autour de qui se crée le « Cercle d'Auteuil » : le général Bonaparte fréquente ce salon où il doit puiser ses idées matérialistes et antiféministes. Le Cercle insiste sur la mobilité de la femme, ainsi que sur son caractère physiologique : tout cela est important pour comprendre la logique du Code civil. Le Code se lit comme un monument consacrant la dépendance des femmes : si la célibataire échappe à la réglementation

¹ Médecins et philosophes, représentant une tendance de matérialisme psychologisante.

du Code, la femme mariée, considérée comme mineure, est soumise à une série d'empêchements. La Révolution a donc manqué sa mission libératrice quant au sort des femmes, la Restauration, elle, les maintiendra dans une sujétion étroite, ce qui entre en opposition avec le progrès considérable des idées.

Les plus grands auteurs du XIX^e siècle eux-mêmes n'hésitent pas à manifester leurs sentiments ambivalents à l'égard de la femme : Balzac, se posant en analyste lucide de la condition féminine, estime que « la femme est une propriété que l'on acquiert par contrat, elle est mobilière, car la possession vaut titre ; enfin, la femme n'est, à proprement parler, qu'une annexe de l'homme² ». Stendhal exprime à son tour son opinion dans une formule très frappante : « Tout génie qui naît femme est perdu pour l'humanité »... La femme socialement libre, la femme exerçant ses droits, Zola ne l'imagine que célibataire, chaste, asexuée, mais non pas femme : selon le système positiviste, la femme, mutilée dans sa liberté personnelle, est enfermée dans le cadre familial – elle est épouse et mère, sans aucun droit économique ni politique. Or, la femme de cette époque tient paradoxalement à ses chaînes : convaincue de son infériorité, elle pense que le travail lui ferait perdre le rang et le respect social assurés par son statut d'épouse et de ménagère. La femme de la Belle Epoque, célébrée pourtant, demeure propriété exclusive de l'homme : coquille vide, elle est le réceptacle idéal des fantasmagories masculines.

Il n'est donc pas étonnant que les mouvements féministes – dont il convient de distinguer deux périodes – soient en voie de se propager au début du siècle. Une première vague de féminisme, née à la fin du XIX^e siècle et perdurant jusqu'aux années 1920–1930, s'attache à conquérir l'égalité des droits, tout en affirmant l'altérité de la femme. La deuxième vague qui date de la fin des années soixante tente, pour sa part, de conquérir des libertés liées au corps, à la sexualité, à la féminité et de dénoncer d'une manière plus radicale le système patriarcal. *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir joue dans ce processus un rôle primordial : elle est la première à mener un combat théorique pour les droits de la femme en cherchant à dégager les raisons socio-psychologiques de l'aliénation féminine. Beauvoir revendique un changement radical des valeurs sociales, une démystification des tabous, afin de pouvoir sortir la femme de sa condition infériorisée d'objet. *Le Deuxième Sexe*, mal lu, mal compris scandalise le public de l'époque alors qu'il influence, de façon décisive, le mouvement féministe à naître.

A l'aube du siècle – tout comme dans les années soixante-dix – ce sont les Etats-Unis qui montrent l'exemple au monde occidental : trente-six Etats possè-

² *La Physiologie du mariage*, in *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, t. X, Paris, Gallimard, 1950, p. 719–720.



dent des associations suffragistes, grâce auxquelles le droit de vote des femmes est reconnu en 1920. L'Allemagne et L'Angleterre – où les suffragettes sont en contact permanent – en font autant³ : le parti socialiste accepte d'inscrire à son programme l'égalité politique, économique et civile des femmes. La situation des Françaises est loin d'être aussi avantageuse : le mouvement féministe, trop marqué par le socialisme, n'a pas détaché les revendications des femmes du contexte politique général, du combat des hommes pour la liberté⁴. Il est à remarquer que les combats féministes n'ont pas été menés de la même façon en France, pays latin, et dans les nations anglo-saxonnes, plus libérales. La République en France, à en croire Elisabeth Badinter, « s'est édifiée sans les femmes, presque contre elles » – la preuve en est que les manifestations hardies des suffragettes anglaises ont choqué au début du siècle l'esprit des Français⁵.

Au tournant du siècle, il y a donc dichotomie entre un système d'exploitation, de mieux en mieux organisé et une vie mondaine qui refuse de voir les réalités culpabilisantes. Toujours est-il que la vie des femmes, du moins à Paris et seulement pour une élite n'a rien de sinistre en apparence : la Parisienne domine la Belle Epoque ce qui va de pair avec l'éclosion de la littérature féminine. De nombreux salons littéraires fleurissent à Paris, œuvres de femmes pour la plupart et qui fonctionnent comme autant de foyers socio-culturels et politiques. Le salon le plus réputé est celui de Mme Arman de Caillavet⁶, lieu de rencontre d'hommes politiques : le général Boulanger, Clemenceau, Poincaré appartiennent à ses habitués, ainsi que Proust que la jeune Colette rencontre là et sur qui le romancier exercera une influence profonde. Le salon de Rachilde, rue de Condé, est célèbre pour ses mardis, où la romancière reçoit les espoirs de la jeune littérature (Colette, Willy, Henri de Régnier, Alfred Jarry – ce dernier est découvert par Rachilde même).

Cet éclat de la vie mondaine n'est pas sans rapport avec l'éclosion des femmes de lettres dans la sphère intellectuelle et leur collaboration à la plupart des journaux et revues féministes. Parmi celles-ci, la plus importante est *La Fronde*, fondée en 1897 par Marguerite Durand, féministe convaincue : d'une rare qualité, la revue est dirigée par des femmes. *La Vie heureuse*, magazine féminin, n'est pas moins remarquable : en 1904 il crée une Académie féminine, qui décerne un prix annuel de cinq mille francs (le prix « Fémina-Vie Heureuse »). Le jury, là encore, est constitué de femmes, telles Rachilde, Noailles, Séverine, Tinayre, Yvonne Sarcey (qui en est la présidente). *Le Mercure de France*, loin d'être une

³ Il suffit de penser à Clara Zetkin et à son journal *L'Égalité*, lancé en 1892.

⁴ Sauf quelques militantes, par exemple Marguerite Durand, Nelly Roussel et Madeleine Pelletier.

⁵ BADINTER, Elisabeth, *L'un est l'autre*, Paris, Odile Jacob, 1986, p. 217.

⁶ La célèbre amante d'Anatole France.

revue féministe, est le foyer des symbolistes. Elle nous intéresse dans la mesure où la « patronne » – influant notablement sur le climat littéraire de son temps – en est Rachilde, laquelle épouse Alfred Vallette, le directeur de la revue.

Si l'écriture-femme connaît un essor considérable, le trouble qui s'inscrit dans l'identité féminine ne cesse pas de persister au tournant du siècle. La femme demeure un « être sans identité » – si elle parvient à dominer, elle doit « changer de sexe » : devenir homme⁷. En effet, le seul modèle valable, la seule valeur sûre est le modèle masculin – il n'est donc pas étonnant que ces femmes-écrivains, si elles participent aux mouvements féministes, n'hésitent pas pour autant à étaler leurs sentiments ambivalents à leur égard et aillent parfois lutter, de façon paradoxale, contre le féminisme naissant, tout en souhaitant échapper à la « littérature féminine », celle en particulier des bas-bleus⁸. Figées dans l'altérité, privées de moyens d'expression propres, elles ne peuvent le plus souvent qu'imiter les hommes : ce fort désir de masculinisation entre cependant en contraste avec la volonté de plus en plus impérieuse d'affirmer leur féminité, d'où la position schizophrénique de la femme, déchirée par ses aspirations contraires.

Cette position schizophrénique se traduit, entre autres procédés, par l'emploi fréquent de pseudonymes, masculins la plupart : il suffit de rappeler George Sand – prise par certains pour le « Napoléon » de la révolution féministe⁹ – qui va jusqu'à s'habiller en homme... Les romancières anglaises – on le sait – seront hantées, tout au long du XIX^e siècle, par l'obsession du nom. La véritable identité de Jane Austen ne se révèle, par exemple, qu'après sa mort : elle publie jusqu'alors ses romans sous le pseudonyme énigmatique « Une Dame ». *Frankenstein* de Mary Shelley paraît d'abord sans nom d'auteur ; Marian Evans *alias* George Eliot devait se sentir plus à l'aise derrière son pseudonyme masculin. Les sœurs Brontë prennent, dans un premier temps, un pseudonyme fabriqué à partir des initiales de leurs noms : Currer, Ellis et Acton Bell, c'est-à-dire Charlotte, Emily et Agnes Brontë. Robert Southey estime – dans une lettre adressée à Charlotte Brontë – que « la littérature ne peut être le destin d'une femme et [qu'] il ne faut pas qu'elle le devienne ». Cela dit, succès, talent et féminité semblent s'exclure aussi bien dans le temps victorien qu'à la Belle Époque.

En effet, quelques décennies plus tard en France, Mme de Régnier signe Gérard d'Houville ; Marguerite Eymery (*alias* Rachilde) et la comtesse de Martel

⁷ Cf. MAUGUE, Annelise, « L'Eve nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise », in Duby G. – Perrot M., *Histoire des femmes*, 4, Le XIX^e siècle, Paris, Plon, 1991, p. 539–540. Du reste, la figure de l'androgynie, être parfait à deux sexes est très à la mode dans cette littérature « fin de siècle ».

⁸ Cf. – entre autres exemples – Marcelle Tinayre : *La Rebelle* (1906) et Colette Yver : *Dans le jardin du féminisme* (1920).

⁹ Cf. DAUPHINÉ, Claude, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 39.

de Janville (Gyp) vont plus loin et se servent de pseudonymes asexués¹⁰. Il est intéressant de noter que Gyp, dans son salon important, reçoit les antidreyfusards et collabore au journal antisémite *La Libre Parole* : l'engagement politique, chez elle, devient acharnement politique – un substitut, révélant son désir de masculinisation¹¹. Il ressort de tout ce qui précède que la position de la femme à la Belle Epoque est fort ambiguë, ce qui s'inscrit dans ses écritures : la femme, en proie à un processus de dédoublement, est soumise à un double impératif contradictoire – être écrivain/être femme.

Rachilde et Colette à leur tour proposent deux moyens pour briser l'ordre patriarcal et son discours : « phénomènes de lettres » hors pair, elles échappent « aux normes de l'humaine condition », car elles refusent, dérangeant « l'ordre établi dans la hiérarchie des sexes¹² ». Elaborant une thématique répétitive, Rachilde met en valeur la négation du sexe tandis que Colette pose le dilemme de l'indépendance de la femme¹³.

Monsieur Vénus – premier roman important de l'auteur – a connu, au moment même de son apparition dans la littérature, un succès immédiat et foudroyant. Lors de sa première publication en 1884, le roman fait scandale : Rachilde, accusée d'avoir inventé « un vice nouveau », est condamnée par le Parquet belge à deux ans de prison et à deux mille francs d'amende pour « immoralité ». En revanche, Barrès, qui préface la deuxième édition (1889), tient le récit pour un « merveilleux chef-d'œuvre ».

La majorité de ses romans s'inscrivent totalement dans la fin-de-siècle, et quelques-uns acquièrent un succès important. Féministe malgré elle, « révoltée moderne », elle fait paradoxalement écrire sur sa carte de visite : « Rachilde, homme de lettres ». Si elle se défend de l'étiquette féministe¹⁴, ses récits mettent en avant – à rebours – la liberté de la femme et sa liberté sexuelle en particulier.

Le contenu novateur et choquant de ses écrits se nourrit d'une thématique obsessionnelle : l'échec de la passion. Rachilde estime que jamais personne ne peut connaître la véritable essence de l'amour, puissance qui confine à l'absurde. Chacun des romans est une variation sur les absurdités, les monstruosité de l'amour, tant et si bien qu'il serait possible de composer, à travers ses textes, « un

¹⁰ Ceci n'est pas sans rapport avec le rêve androgyne fin de siècle. Rachilde est le nom d'un gentilhomme suédois du XVI^e siècle, avec qui la romancière prétend « être entrée en contact » lors d'une séance de spiritisme.

¹¹ Aussi va-t-elle gâcher ses « romans mondains » par ses « romans antisémites ».

¹² Voir DAUPHINÉ, Claude, « Rachilde et Colette : de l'animal aux belles-lettres », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1989, p. 204 et p. 206.

¹³ Colette est aussi un pseudonyme, en ce sens qu'elle décide de signer, à partir de 1923, de son seul nom de famille.

¹⁴ Cf. son essai *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Editions de France, 1928.

véritable manuel des perversités »¹⁵. En effet, la quête amoureuse n'est pas le principal enjeu de ses histoires, ni leur principal intérêt : l'accent est mis sur de singulières crises psychopathologiques, résultat des perturbations qui affectent les personnages.

Monsieur Vénus est orienté de façon décisive par la figure de l'androgyme, grâce à laquelle Rachilde confond les deux principes, le féminin et le masculin. La perturbation dans *Monsieur Vénus* – qui se lit dès le titre – est essentiellement d'ordre corporel : un rapport conflictuel se crée entre les personnages et leur corps, lui-même expression d'une crise. Montrant le fonctionnement inversé du corps dans les rapports amoureux, *Monsieur Vénus* offre l'illustration de l'inversion des sexes.

Raoule de Vénérande, la « grande dame », épouse Jacques Silvert, un fleuriste misérable, et prend un rôle d'homme, d'amant et de maître, tandis que Jacques demeure une maîtresse soumise :

Une vie étrange commença pour Raoule de Vénérande, à partir de l'instant fatal où Jacques Silvert, lui cédant sa puissance d'homme amoureux, devint sa chose, une sorte d'être inerte [...]. Car Jacques aimait Raoule avec un vrai cœur de femme. Il l'aimait [...] par soumission (p. 107)¹⁶.

Le roman montre la vanité de cette entreprise et, par là même, l'impossible succès de l'inversion des sexes : Raoule se veut homme, mais ne peut l'être – aussi Jacques s'écrie-t-il au point culminant de leur scène amoureuse : « Raoule, tu n'es donc pas un homme ? tu ne peux donc pas être un homme ? » (p. 198) Jacques ne peut non plus se métamorphoser entièrement en femme : son double rôle de femme et d'homme le conduira à la mort. Après la disparition de celui-ci, le bouleversement de Raoule est poussé à l'absurde. Elle est simultanément homme et femme ou, pour mieux dire, elle n'est ni homme ni femme. Raoule reste un être à sexe aboli, en possession d'un « non-corps », incarné par un objet – la statue de cire fabriquée à l'image de Jacques :

La nuit, une femme vêtue de deuil, quelquefois un jeune homme en habit noir, ouvrent cette porte. Ils viennent s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres (p. 227–228).

Le résultat de la perturbation corporelle est l'anéantissement du corps, masculin et féminin : le rêve de la perfection du corps aboutit à son abolition et menace l'intégrité du personnage. Le corps rachildien est, en conséquence, un corps neutre, muni d'un sexe redoutable et destructeur. Le sexe, selon Rachilde, est

¹⁵ Cf. BARONIAN, Jean-Baptiste, « Rachilde ou l'amour monstre », *Magazine littéraire*, n° 288, mai 1991, p. 46.

¹⁶ Nos références relatives à *Monsieur Vénus* se rapportent à l'édition Flammarion, Paris, 1977.

négatif : non-lieu, non-forme, il est un trouble. Or, par ce refus du sexe, du réel et de l'ordre établi, *Monsieur Vénus* peut se lire comme le récit d'une « libération » : le texte relève d'une « altérité » où règne le jeu, « où se joue l'inquiétante ambiguïté d'un discours féminin/décadent¹⁷ ».

Rachilde est moderne par l'audace de ses thèmes, par la liberté de son discours, sachant que la libération s'accomplit d'abord et surtout par les mots ; néanmoins elle garde ses distances critiques à l'égard de ses créatures. Elle est également sensible aux problèmes techniques : le premier récit qui « compte », *Monsieur Vénus*, tout novateur qu'il soit par son contenu, reste un récit classique alors que les textes tardifs (*La Femme Dieu* ou *La Fille inconnue*)¹⁸ débouchent sur la perturbation des instances narratives, sans que Rachilde mette en question le genre romanesque lui-même.

Les romans de Colette sont également caractérisés par la persistance de quelques thèmes : le thème central est l'échec amoureux du couple, l'amour étant associé à la souffrance et s'interprétant dans la majorité des cas comme un obstacle, comme une menace pour l'autonomie des personnages. La perpétuelle reprise de ce thème conduit à l'élimination de certains aspects de la réalité, voire à l'absence quasi complète de tout plan social, historique et idéologique. Cependant, dans ce domaine limité, l'univers de Colette ne manque point de variété, d'où le double aspect du récit colettien : son uniformité apparente et son extrême diversité.

L'amour, comme chez Rachilde, n'est cependant pas le seul enjeu des romans : il ne sert parfois que de prétexte pour exposer certains dilemmes existentiels et psychologiques des personnages. Dans les premiers écrits (dont *La Vagabonde*), l'amour est dominé par la crise d'identité de l'héroïne, qui se trouve contrainte de choisir entre liberté et servitude.

La Vagabonde est l'histoire d'une quête, dont l'objet est l'indépendance de Renée, quête qui ne peut se réaliser que dans la solitude. Le récit, dépourvu de péripéties, se compose de trois parties à peu près autonomes. La première présente la crise personnelle de Renée, mime et danseuse, incapable de se débarrasser du souvenir obsédant de son mari et qui souffre cruellement en même temps de la solitude. La deuxième montre la lente émergence de son amour pour Max, ce qui permet – provisoirement du moins – d'échapper à la solitude. La troisième partie (épistolaire) a une structure analogue à celle de la première, et aboutit cette fois au refus de l'homme.

La Vagabonde, publié en 1910 – vingt-six ans après la parution de *Monsieur Vénus* – est un roman de Narcisse, un roman-miroir, un récit de libération et

¹⁷ Cf. BESNARD-COURSODON, Micheline, « *Monsieur Vénus* et *Madame Adonis* : sexe et discours », *Littérature*, n° 54, mai 1984, p. 121 et p. 127.

¹⁸ Publiés respectivement en 1934 et 1938.

d'initiation, contenant de nombreux éléments autobiographiques : le modèle de Renée Néré est Colette elle-même.

Récit de Narcisse, *La Vagabonde* est rempli de miroirs, objet central servant de support pour une quête d'identité¹⁹. La perception quasi permanente de soi participe à la reconstruction de soi : le culte du moi restitue à l'héroïne une intégrité et lui permet d'accéder à un statut de sujet. L'adversaire de Renée, la « conseillère maquillée » qui apparaît dès les premières pages, s'interprète comme son double clairvoyant, son moi objectivé, permettant de se comprendre et d'agir, de se voir à distance et de se renouveler :

Je vais me trouver seule avec moi-même, en face de cette conseillère maquillée qui me regarde, de l'autre côté de la glace, avec de profonds yeux aux paupières frottées d'une pâte grasse et violâtre. Elle a des pommettes vives, de la même couleur que les phlox des jardins, des lèvres d'un rouge noir, brillantes et comme vernies... Elle me regarde longtemps, et je sais qu'elle va parler... (p. 1067)²⁰.

La naissance du moi-sujet passe également par l'activité professionnelle : ce qui rend Renée à elle-même, c'est le parcours qu'elle réalise de la pantomime au roman. Dans le tissu de la troisième partie du récit sont insérées des lettres en nombre restreint, mais dont la fonction narrative est capitale : la partie épistolaire est celle où s'opère la métamorphose décisive de l'héroïne qui se rend compte de sa fondamentale exigence de liberté. La troisième partie englobe douze lettres, dont onze écrites par Renée – un fragment et trois bribes seulement appartiennent à Max, dont le regard et la voix seront ainsi effacés. Nous avons affaire ici à un cas atypique de l'échange épistolaire, qui est moins un moyen de communiquer avec Max qu'un outil pour le tenir à distance. L'activité scripturale finit par se substituer à l'amoureux : l'accès à la parole artistique semble permettre à Renée de reprendre sa place de sujet. Si la rupture est possible, c'est parce que Renée écrit de nouveau – en refusant Max, elle retrouve la volupté des mots.

Pour conquérir son unité, Renée prend donc ses distances à l'égard d'elle-même et d'autrui : les miroirs et les lettres sont au service de cette mise à distance. En effet Max ne surgit que dans la mesure où le regard de Renée se dirige vers lui : il n'est rien d'autre que ce qu'il paraît aux yeux de cette femme : un obstacle.

Les romans de Colette, qui ne cessent pas de mettre en cause la relation amoureuse, n'en expriment pas moins une sorte d'optimisme : les héroïnes, tourmentées ou délaissées, sont capables de faire face à la réalité en se créant un équilibre du « dedans », fait de contentement physique et de désir de vivre. Si l'amour aboutit nécessairement à la solitude, celle-ci ne signifie jamais un isolement, mais une lucidité qui les aide à surmonter l'échec. Les héros, par contre,

¹⁹ Le nom même de l'héroïne (Renée Néré) est un nom en miroir.

²⁰ Nos références relatives à *La Vagabonde* se rapportent à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Paris, Gallimard, 1984.

qui forment un « dehors » hostile, imprégné de faiblesse, de passivité et de maladie, sont condamnés à disparaître. La nouveauté de Colette réside, entre autres procédés, dans ce renversement de l'optique traditionnelle : la femme, dotée de caractéristiques positives, forte de son refus du monde masculin, devient le sujet d'un univers dans lequel l'homme, privé d'autorité et s'inscrivant souvent dans le blanc du texte, est réduit à un rôle inférieur d'objet : objet de désir ou obstacle, il reste un être fantomatique.

Rachilde et Colette s'efforcent, chacune à sa manière, d'échapper au discours masculin, en procédant – en sens inverse – à la réécriture du corps, de la sexualité et des valeurs établies.

Colette ne met jamais en question la notion du sexe, aussi l'aspect pathologique des relations, l'obsession de la mort font-ils défaut chez elle : le refus des normes est moins radical, moins bouleversant, grâce à sa foi en une sérénité et une solidarité toutes féminines. En revanche, l'aspiration du héros rachildien ne peut se réaliser que sur le registre de l'anormal, du pervers, de l'absurde, dont la mort est un élément obligatoire. Considérées sous l'angle socio-culturel, les perturbations corporelles permettent d'ouvrir de plus larges perspectives : affectant à la fois le masculin et le féminin, elles trahissent une crise d'ordre non seulement sexuel, mais aussi social, idéologique et surtout existentiel, d'où ressort la vanité que l'auteur attribue à l'étroitesse de la vie humaine.

Toujours est-il que Rachilde veille à ce que son écriture soit, envers et contre tout, un jeu aidant à prendre du recul face au vide. Elle espère à travers l'écriture concilier son double statut de femme et d'homme de lettres, cette volonté d'attester s'accompagnant d'une intention cathartique. Le récit pour Rachilde est une forme d'exorcisme, une possibilité de chasser les doutes qui la hantent : au-delà de la vision pessimiste, ne veut-elle pas, par le biais du discours romanesque, maîtriser la condition humaine ?

La sagesse de Colette, capable de dominer son univers, se révèle dans sa préoccupation inaltérable de la mise à distance de la quête de soi, qui n'est pas simplement un procédé narratif, mais aussi un besoin vital, un appel au lecteur. La reprise perpétuelle de cette tâche, romanesque et existentielle, dessine la vision du monde d'une romancière, soucieuse de montrer, à travers ses écrits, les voix et les voies de la libération de la femme.

Si Rachilde et Colette ont pressenti la condition du « deuxième sexe », elles n'ont jamais revendiqué ses droits : ces discours féminins, disant tout à tour l'inversion et le renversement des rôles, peuvent s'interpréter comme une tentative littéraire d'ouverture sociale, désireuse d'aboutir, quoique chancelante, à un dialogue entre les sexes et les êtres.